



BECKETT VS. PINTER

Brigitte GAUTHIER

Université Jean Moulin – Lyon 3

Beckett et Pinter sont réputés avoir deux visions du monde proches et différentes, deux parcours, deux attitudes. Ces deux dramaturges sont souvent mis sur le même plan. Ils ont la même couleur dramatique : une touche d'absurde, une touche d'existentialisme et une touche d'engagement politique. Pourtant leur voix, leur jeu avec la langue au sein de la même période de minimalisme reste très clairement reconnaissable. Chaque réplique de Beckett est du Beckett. Chaque réplique de Pinter est du Pinter.

Ils se sont rencontrés. Ils ont été propulsés par la même personne. La productrice de BBC Radio, Barbara Bray a su reconnaître en eux du talent et les aider à passer les étapes des premières rencontres avec un public hostile à la nouveauté, et au changement radical que représentaient leurs œuvres :

Nous avons produit toutes les pièces de Pinter et avant que Sam écrive *Embers*, sa seconde pièce radiophonique, qui gagna le prix d'Italie, nous avons pensé que cela serait une très bonne idée de le présenter au public qui était tellement frileux face aux nouveautés, en faisant des lectures à partir de ses fictions : *Murphy*, *Watt*, *L'Innommable* et de tous ses récits et romans. Nous les avons produits avec des acteurs irlandais célèbres qui ont joué dans ses pièces plus tard en Angleterre. Et évidemment, les premiers tests d'audience furent extrêmement négatifs. On n'aurait pas pu plus négatif aussi bien pour Pinter que pour Beckett. On en a effectué des quantités innombrables. Le public les haïssait. Il ne les comprenait pas. Mais cela faisait partie de notre stratégie. Nous savions pertinemment que nous devions en passer par là. On doit se créer son public comme Wordsworth l'avait affirmé en 1799 dans l'introduction à ses *Ballades lyriques*. Un poète doit se créer son public et faire en sorte que sa voix devienne familière. Il doit être capable de communiquer avec son public. Nous avons pris l'habitude de faire des diffusions originales suivies dix jours plus tard par une reprise et une seconde reprise au cours du trimestre. Soudain, les tests d'audience commencèrent à être plus favorables. Ils disaient : « On ne comprend toujours pas, mais ça a l'air superbement intéressant ». Et, la

troisième fois, cela se mit à faire boule de neige et nous avons alors diffusé ces textes sur la chaîne de divertissement et la chaîne familiale si bien que les trois programmes devenaient interchangeable et ces pièces devinrent extrêmement populaires pour tous ces différents auditeurs. C'est comme cela qu'ils sont devenus tous deux très populaires et qu'ils ont eu une immense influence sur les auteurs, les acteurs et le public.¹

Le contexte de l'après-guerre peut expliquer la création de deux microcosmes sociaux proches. Les deux dramaturges ont déplacé les enjeux des drames du confort des salons bourgeois vers des lieux inhospitaliers. La froideur des routes désertes de l'univers lunaire d'*En attendant Godot* est l'image inoubliable qui détermine une nouvelle orientation scénique. La femme à moitié ensevelie dans un monticule devient le lieu scénique de *Oh les beaux jours*. Les personnages de *Fin de partie* sont confinés dans un espace sordide sans regard sur le monde extérieur à moins de se hisser vers une lucarne. Et Pinter privilégie les sous-sols et les terrains vagues. On note immédiatement des convergences dans le choix des lieux qui déterminent la caractérisation des personnages. Un thème récurrent chez Beckett et Pinter est le lieu clos intérieur ou extérieur. La route bordée de précipices d'*En attendant Godot* condamne toute tentative de fuite et l'extérieur dans *Fin de partie* est mortifère. Chez ces deux dramaturges le lieu scénique comporte les deux facettes opposées du lieu de vie. Il est à la fois refuge et prison : la crypte de Mercier et Camier, la chambre où meurt Malone, celle où agonise Molloy, Clov incapable de sortir dans *Fin de partie*... Le monde extérieur, le monde hors des marges est perçu comme dangereux, plein de bruits et de

¹ Barbara Bray, in Brigitte Gauthier (ed.) *Viva Pinter, Harold Pinter's Spirit of Resistance*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 22-23.

[We did all the Pinter plays and before Sam wrote his second radio play which won the Italian Prize which was called Embers, we thought it would be a good idea to introduce him to the audience which was so very wary of anything new, by doing readings from his fictions from Murphy and Watt and The Unnamable and all his novels and stories, we did them with famous Irish actors who did his plays later when they were on in England. And of course, the first audience research reports were extremely negative. They were as negative as they could be for Harold and for Beckett. They hated them. They couldn't understand them, but it was our policy knowing this is a process you have to go through, you have to create your own audience as Wordsworth said in 1799 in his introduction to the Lyrical Ballads, a poet has to create his own public, he has to make his own voice familiar and be able to communicate with his own public. So we used to do one original broadcast followed ten days later by a repeat followed once again in the same quarter we scheduled in trimesters by a second broadcast and then the audience research report started to pick up the second broadcast they started to say, "We still can't really understand it but it sounds jolly interesting" and the third time, it began to snowball and then we used to cross-schedule them into the other programs, into the light program, the home service, so they became interchangeable and they became popular with a complete cross-section of the public. And this is how very very quickly they both became extremely popular and extremely influential on writers and actors and on the public.]

furie. On y hurle, on s'y fait tabasser chez Beckett. Des tortionnaires en surgissent chez Pinter. Pinter fait de cette perception du monde extérieur comme hostile le principe même à l'origine des sujets de la première partie de sa carrière qui ont été catégorisées comme des « comédies de la menace ».

Il existe également de fortes similitudes de caractérisation. Les deux personnages principaux d'*En attendant Godot*, Vladimir et Estragon sont deux clochards. Estragon est lent, Vladimir est vif. On retrouve ce type de personnages avec Ben et Gus dans *Le Monte-plats* de Pinter. Ben est le leader. Dans la version cinématographique de Robert Altman, il est interprété par John Travolta. On retrouve également le personnage de clochard emblématique de l'univers beckettien dans *Le Gardien* de Pinter. Cependant la caractérisation de ce personnage est beaucoup plus complexe que celle des personnages de Beckett qui sont monovalents au point de n'être que des réceptacles humains sans identité aucune. Dans *Le Gardien*, si Davies n'a pas non plus d'identité, cela devient un enjeu dramatique et structurel. Il s'appelle Jen... Kins, nom fragmenté, scindé en deux parties, et il désire partir pour Sidcup afin de récupérer ses papiers. Il n'est pas pur concept d'humanité. Il est le résultat d'un effondrement social. Ce personnage tout en étant indéterminé, est codifié par un état économique et devient porteur d'un discours politique. Ceci est un exemple clair entre l'abstraction métaphysique de Beckett et le regard politique de Pinter. Les personnages de Godot semblent décalqués de Laurel et Hardy, dont le premier film où ils apparaissent dans ce duo de compères date de 1921 : *The Lucky Dog*. Laurel et Hardy tournèrent pendant la période du muet un moyen métrage et trente-deux courts métrages. L'univers noir et blanc des œuvres de Beckett est très cinématographique. On a l'impression d'assister à une transposition sur scène d'un film issu du cinéma muet. Les personnages passent et repassent, mettent et enlèvent leurs chaussures, toute conversation est un semblant de conversation et est d'ailleurs commentée comme étant dénuée de contenu. Les gags font penser à l'univers du comique de situation élémentaire de Buster Keaton : tomber, s'asseoir à côté, les enjeux de l'homme et de l'objet, ou bien ce sont des emprunts à l'univers des numéros de cirque tels que la ronde de trois chapeaux sur deux têtes. Ces références ne semblent pas transposables dans l'univers de Pinter qui est profondément ancré dans le contexte londonien et l'univers cockney, d'autant plus que la ressource du comique chez Pinter n'appartient pas à la gestuelle ou au burlesque. Elle réside essentiellement dans la manipulation des mots, le décalage, la reprise, des torsions linguistiques. On trouve quelques exceptions dans les premières pièces de Pinter : la routine du sac de Davies que Mick et Aston se jettent tour à tour dans *Le Gardien* ou bien le jeu malsain de Colin Maillard dans *L'Anniversaire*. Mais déjà dans ces deux

exemples, la source de la construction de ces séquences provient de l'univers des jeux et non de celui du burlesque. Il annonce la déclinaison des jeux de pouvoirs et de société chez Pinter dans ses pièces de théâtre et surtout dans ses scénarios : puzzles (*The Servant*), tennis (*Accident*), cricket (*Le Messenger*), lutte avec coussins (*Accident*), squash (*Trahisons*) en fonction de l'environnement social des personnages.

Barbara Bray lors de notre entretien a d'ailleurs souligné l'un des points communs majeurs de l'écriture dramatique de ces deux auteurs, leur texte troué de blancs, fait de pauses et de silences, imposant un rythme nouveau, décalé, et déstabilisant, dans lequel personnages et public dérapent :

Les pauses de Pinter et de Beckett ne comportent ni espaces vides, ni sons vides. Il se passe tout autant de choses dans la tête du locuteur et dans les relations entre les personnages, dans les pauses que dans les dialogues. Et vous devez vous efforcer de communiquer cela au public. Les silences et ce qui se joue dans les silences est tout aussi important. Ils sont tout autant susceptibles de représenter un tournant dramatique que les moments dialogués, et les passages d'action.²

Ces jeux de texte et de silence sont l'une des caractéristiques les plus reconnaissables de l'univers de ces deux dramaturges. Ils ont partagé ce goût pour une langue très contemporaine inspirée des chaos de la vie quotidienne. Ils ont bâti leur œuvre sur ce même terrain vague linguistique, une zone sans limite, sans bordure, où l'on se heurte à l'absence de syntaxe, à une destruction du paysage oral. Ils ont tous deux radicalement changé la langue à tel point que la radicalisation de ce minimalisme verbal a confronté le théâtre contemporain à ses limites et fait éclater ses propres règles : celles de l'espace scénique, du genre même. Dans les années qui suivirent, les expérimentations des artistes-*performers* sont l'une des conséquences de cette impasse du langage imposée par ces deux maîtres des pauses.

Cynthia Liebow a commenté lors des entretiens que j'avais mené dans le cadre de l'événement VIVA PINTER, cette intense admiration de Pinter pour le style épuré de Beckett :

² *Op. cit.* p. 24-25 [For example, Pinter's famous pauses. In Pinter's pauses and in Beckett's pauses, there are no empty spaces or empty sounds. As much goes on in the pauses, in the head of the speaker and in the relationship between the characters as goes on in the dialogue, and you have to succeed in conveying this to the audience. Because the silences and what goes on in the silences are just as important, and just as much likely to be a turning point as what is said and what is done.]

L'un des éléments qu'il admire le plus chez Beckett, c'est qu'il s'efforce de rester réel, vrai et honnête. Il révèle le vrai et ne se laisse pas berner par les apparences. Il apprécie aussi la dimension minimaliste de son style. Il obtient un effet tellement puissant avec si peu. Leur dialogue à tous deux est très diffus. Pinter se situe quelque part entre Beckett et Shakespeare. Si Pinter admirait Beckett autant, c'est parce qu'il y a chez lui des effets similaires à ceux qu'il recherche. Il était attiré par cette recherche d'une vérité essentielle, de l'honnêteté, par cette idée de faire voler en éclats les apparences, et les bienséances afin d'atteindre des vérités émotionnelles et stylistiques. Il s'intéresse à cette économie de moyens, à un mode euphémistique et minimaliste, à produire l'effet maximal avec le minimum de mots. C'est ce qu'il admirait chez Beckett, cette direction existentielle.³

Ces commentaires de Cynthia Liebow nous font prendre conscience d'à quel point les similarités linguistiques entre ces deux auteurs ne sont pas fortuites et simplement liées à une période du théâtre contemporain. Pinter reconnaissait en Beckett, de même qu'en Shakespeare, Joyce ou Kafka de grands maîtres. Cependant, ces choix linguistiques ne sont pas de simples fantaisies stylistiques. Derrière cet appel d'une langue décapée, c'est l'idée de se rapprocher au plus près de la matière brute des relations humaines qu'ils partageaient. À l'origine de cette langue faite de scories, de gargarismes, d'onomatopées et de borborygmes, c'est l'homme dans sa nudité existentielle qu'ils traquaient tous les deux.

Dans le contexte du système de langue de ces deux dramaturges, on trouve également des emprunts communs à des formules langagières telles que le quiproquo, ou l'idée de meubler le silence. Vladimir et Estragon, mais également Hamm et Clov dans *Fin de partie* ou Winnie dans *Oh les beaux jours* sont des voix. Ils parlent pour remplir le temps et l'espace. On assiste à une littéralisation de la fonction phatique, définie par Roman Jakobson comme étant la fonction qui maintient le contact entre deux individus. Il y a érosion de la frontière linguistique entre le contenu et le contenant : Estragon propose : « En attendant, essayons de converser sans nous exalter puisque nous sommes incapables de nous taire » (p. 87) et Vladimir se plaint de la

³ *Op. cit.*, p. 117 [One of the two things he admired so much in Beckett is this attempt to be real, to be true, to be honest, to get to the truth of things, and not be fooled by appearances, straight talk and the other thing is this economy of means, stylistically speaking. It is so hard-hitting with so little. You know their dialogue is really sparse. I think I would say he's somewhere between Beckett and Shakespeare. I'm sure that if Pinter admired Beckett so much it's because there are things which are similar to the kinds of things he wanted to do. I think probably this kind of real truth, honesty, stripping away of appearances, stripping away of social niceties, and getting to whatever truth it was emotionally, and also stylistically, the whole economy of means, very understated, and minimalist, the most force with the least words in a sense, I think that is something he definitely admired in Beckett, this kind of existential thrust.]

vacuité de leurs propos : « Je commence à en avoir assez de ce motif » (p. 117). Initié dans *En attendant Godot*, le télescopage du phatique et du métalinguistique devient le sujet même de *Fin de partie* : « Ça va finir »... Tout l'humour beckettien réside dans ces sorties hors du texte qui se coagulent dans des icebergs de la langue où le degré d'ennui du spectateur même le plus snob est intégré comme pivot dramatique.

Ce qui caractérise le terreau dramatique commun de l'œuvre de Beckett et de Pinter est ce travail de laboratoire linguistique qui distille la langue dans un contexte d'harmonie imitative de déliquescence concomitante de l'action. Le terme minimalisme convient parfaitement à ce procédé d'érosion terroriste de tous les codes du théâtre. *Quand dire c'est faire* de J.L. Austin a été publié en 1962. Austin est l'auteur qui a mis en avant le concept du « performatif ». Beckett est un précurseur d'Austin. Il a conçu sa dramaturgie sur la « parole-acte ». Cette action-parole est radicalisée dans *Oh les beaux jours*, *Fin de partie* et *Pas moi*, pièce dans laquelle le protagoniste est une bouche de femme, le lieu de toutes les logorrhées, commentaire machiste s'il en est. Chez Pinter, dès *La Chambre*, l'homme se contente de se murer derrière les journaux du matin, pendant que l'épouse jacasse et dans *Le Retour*, la fratrie reconstituée autour du père, célèbre leur masculinité, un cigare aux lèvres, dans un moment de pause et de contentement glorifié par la durée et le cadrage : deux hommes profil gauche, deux profils droits, le quadrille familial parfait. Dans *Oh les beaux jours* et *Fin de partie*, les personnages sont immobilisés, corps tronqués, inaptes aux déplacements dans l'espace. On ne voit que le buste de morte-vivante de Winnie qui sort d'un monticule et des individus déchets au cœur de poubelles dans *Fin de partie*.

On se souvient que Beckett et Pinter sont des dramaturges qui se sont formés en écoutant la radio et en écrivant pour la radio à leurs débuts. Leur œuvre en comporte les stigmates : des voix désincarnées, une réduction de la gestuelle, une focalisation sur l'écoute des virtuosités du langage. Ils ont tous deux radicalisé ces techniques grâce à leur qualité de poètes de la langue. Ils ont misé sur le fait que les soubresauts de la langue pouvaient avoir plus d'impact visuel et mnésique que de simples routines de traversées de l'espace scénique.

On est dans ce moment de l'avènement du nouveau théâtre, du nouveau roman et de la nouvelle critique, ce qui implique l'exhibition des coutures de la langue : la littéralisation des formules idiomatiques, la redécouverte de la langue, une fois que le choix des personnages a aussi radicalement changé qu'ils sont réduits à une langue privée de références littéraires mais aussi de contenu thématique. La langue est révélatrice de cette chute en deçà de

l'humanité. Les personnages et leur langage sont conçus sous le seuil de l'intégration sociale que ce soit les clochards de Beckett et les errants de Pinter. Le leitmotiv identitaire de Davies, dans *Le Gardien*, consiste à répéter qu'il doit chercher ses papiers à Sidcup. Stanley dans *L'Anniversaire* végète dans une pension de famille après avoir été pianiste, Rose, dans *La Chambre* risque d'être délogée par l'arrivée des Sands qui prétendent que sa pièce est à louer et que l'aveugle noir qui surgit des profondeurs de l'immeuble incite à retourner d'où elle vient. Tous ces individus n'ont plus que les contours du langage comme structure. Ils se heurtent contre les mots et ce qui résonne pour nous comme jeux de mots, réflexion sur la langue, enjeux de la communication est une simple image de la nudité de l'être face à une langue dont il est aliéné.

L'absence de maîtrise des règles de la société passe par ces chaos de la langue, ces incertitudes qui créent un malaise de sables mouvants : dit-on allumer le gaz ou la bouilloire ? (*Le Monte-plats*), « Si on s'assoyait » ou « si on s'asseyait » ? (*Mercier et Camier*).

Les similitudes langagières comportent toute la boîte à outils des absurdistes : non-sequitur à la Ionesco, syllogismes, chiasmes, répétitions à l'extrême, plaisanteries, jeux de mots, et le « nonsense » inspiré de Lewis Carroll. Beckett tisse *Fin de partie* autour de séquences qui ressemblent à des numéros d'acteurs et qui fonctionnent sur un déroulement en spirale. On avance et on recule à l'intérieur des enjeux. Pinter nourrit ses silences des jeux de références à son œuvre. *Ashes to Ashes* est une œuvre palimpseste dans laquelle chaque réplique, en apparence énucléée de sens, se remplit de nos souvenirs de ses autres œuvres. Le couple de cette pièce semble avoir été construit à partir d'une référence interne à son œuvre. On pense à la caractérisation du couple d'une de ses premières pièces, *L'Amant*, dans laquelle les jeux sexuels du mari/amant et de l'épouse/maîtresse établissent un terrain d'incertitude permanent. À ce cas de figure s'ajoute une référence externe au sadomasochisme du couple de *Portier de nuit* (1974) du film de Liliana Cavani.

Cependant si leurs outils linguistiques sont proches, les enjeux de ces dramaturges sont très différents. Beckett est le dramaturge de la vulgarisation de la métaphysique. Il a su mettre sur scène les plus grandes questions de l'humanité et proposer aux spectateurs des exercices pratiques de réflexion. Il piège son public dans un étau. Les spectateurs sont confrontés à des variantes infinies des facettes de l'être et sont prisonniers de leur propre regard. Beckett a créé une théâtralité de l'expérience philosophique. C'est peut-être la raison pour laquelle ses pièces sont si

dérangeantes. Elles refusent au public la réassurance du divertissement et le pathos du drame. On a dit que ses œuvres étaient des paysages cérébraux : des « *mindsapes* ». En fait, c'est avec notre cerveau qu'il joue. C'est notre expérience, notre vie, notre mémoire, et nos propres enjeux qui nous sont renvoyés en miroir. Ce monde fascine parce qu'il est le nôtre et ce monde nous terrifie et nous ennuie.

Le projet pinterien est très différent, même si bien souvent ces deux auteurs sont mis sur le même plan. Ils sont contemporains. Ils ont tous deux été découverts par Barbara Bray de la BBC. Ils ont fait leurs armes à la radio. Ils ont été qualifiés tour à tour de jeunes hommes en colère, puis de dramaturges de l'Absurde par Martin Esslin, ou même de dramaturges de la fragmentation par moi-même. Les critiques ont tendance à les enchaîner l'un à l'autre dans un même destin de rebelles face à l'establishment. Des hommes d'un théâtre nouveau, différent, qui déstabilise et secoue.

Cependant Beckett reste l'homme de la métaphysique théâtrale et Pinter celui de la politique théâtrale, de même que l'on parle de *Sexual Politics*, on pourrait parler ici de *Theatrical Politics*. Beckett dissèque le monde, Pinter le change dans la tradition brechtienne. Beckett est foncièrement pessimiste. Il dresse un tableau de l'univers apocalyptique, au-delà des idéologies et des religions. Pinter lutte pour freiner les résurgences de totalitarismes ici et là de par le monde.

Ces deux dramaturges se sont croisés. Pinter raconte à quel point sa rencontre avec Beckett à Paris l'a marqué. Dans son ouvrage intitulé *Autres Voix*, deux textes ressortent. L'un rend hommage au style de Shakespeare et à sa capacité à ouvrir les blessures des hommes et à en explorer les plis et les replis sans la moindre condescendance. L'autre rend hommage à la même qualité d'intransigeance chez Beckett, à ce côté impitoyable de l'auteur qui pose son regard sur les hommes comme s'il s'agissait de pions qui s'agitent sur un grand échiquier et qui y jouent la petitesse de leur vie.

C'est l'écrivain le plus implacable qui soit et plus il m'enfoncé le nez dans la merde plus je lui suis reconnaissant. Il ne me raconte pas de conneries, il ne me fait pas de baratin, il ne m'envoie pas d'œillade, il ne me fourgue pas de remède, de voie, de révélation ; ni même un plein seau de miettes ; il ne me vend rien que je ne veuille acheter, d'ailleurs il se fiche que j'achète ou pas, il n'a pas la main sur le cœur et moi je prends tout de la première à la dernière ligne, parce qu'il

n'oublie de retourner aucune pierre, il ne laisse aucun asticot abandonné.⁴

Beckett et Pinter n'ont cessé de se croiser jusqu'à et au-delà de leur mort. Ils furent deux dramaturges engagés dans leurs textes mais également dans leur vie. Beckett a participé à la Résistance et Pinter a appartenu à une trentaine d'organisations humanitaires : Amnesty International, The Association of Artists for Guatemala, The Bertrand Russell Peace Foundation, Campaigns Against Sanctions in Iraq, Charter 88, Cuba Solidarity Campaign... D'autre part, Pinter a tenu à rendre un ultime hommage à Beckett en interprétant Krapp de façon remarquable pour son tout dernier rôle dans *La dernière Bande* de Beckett en octobre 2006 au Royal Court Theater. Pinter était alors âgé de 77 ans et était déjà très malade. Ils appartiennent tous deux à la génération d'auteurs de l'après-guerre et leur œuvre est intrinsèquement liée à ce contexte : diversification sociale des auteurs et du public, introduction d'une écoute des sociolectes et injection dans la langue théâtrale d'une phraséologie du quotidien. Ils préconisent un éclatement des carcans d'un théâtre bourgeois dont la caricature est le salon et le drame domestique. La langue et les thématiques sont définitivement dépoussiérées en raison d'un drame historique qui relègue les enjeux du triangle amoureux dans une futilité obsolète. Si Beckett et Pinter écrivent différemment c'est tout d'abord, parce que le monde a changé et que les frontières du bien et du mal se sont déplacées. Ils rejoignent en cela les grands auteurs tragiques de l'antiquité. Les thématiques de ces deux dramaturges sont indissociables d'un contexte historique, de la même façon que les œuvres de l'antiquité étaient indissociables d'une dimension cosmique. Qu'ils l'introduisent ou non explicitement dans leur œuvre, les spectateurs projettent immanquablement ce contexte historique sur leurs textes, si bien que ce que l'on a qualifié de pratique du minimalisme n'est pas en réalité un choix linguistique mais un choix véritablement dramatique. Ce n'est pas la langue chez l'un et chez l'autre qui s'appauvrit ou se désintègre, c'est bien plutôt la volonté des auteurs de créer un substrat de neutralité sur lequel le spectateur contemporain peut reconstruire le cadre historique.

⁴ Harold Pinter, *Autres Voix*, *Op. cit.*, « Samuel Beckett », p. 60 [*He is the most courageous, remorseless writer going, and the more he grinds my nose in the shit the more I am grateful to him. He's not fucking me about, he's not leading me up any garden, he's not slipping me any wink, he's not flogging me a remedy or a path or a revelation or a basinful of breadcrumbs. He is not selling me anything I don't want to buy, he doesn't give a bollock whether I buy or not. He hasn't got his hand over his heart. Well, I'll buy his goods, hook, line and sinker, because he leaves no stone unturned and no maggot lonely.*] Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics (1948-2005)*, (London: Faber and Faber, 1998), p. 58.

Beckett comme Pinter isolent leurs récits de tout contexte précis. Ils annulent en apparence l'histoire actuelle. Ils gommant tout repère, jusqu'à dissoudre ou fondre les périodes. Leurs œuvres déroutent par leur côté atemporel. Cependant, incidemment, quel que soit le spectacle, et quelle que soit la période où celui-ci a été conçu, le spectre de l'Holocauste hante ces œuvres comme celui du père d'Hamlet, qui réclamerait jusqu'à aujourd'hui réparation. Un meurtre pour un meurtre. La loi du talion. Une loi du talion hors des rails de l'histoire et hors des frontières géographiques. Une loi qui aurait perdu ses repères, ses bourreaux et ses victimes. Un rituel des morts et des vivants, un glissement sans fin d'un jeu cynique sans gagnant ni perdant, celui d'Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit*, un jeu dialectique où les maîtres et les esclaves se retrouvent main dans la main, dans une danse macabre éternelle. Ce qui parcourt l'œuvre de ces deux dramaturges, c'est la conscience de l'éternel retour des jeux de pouvoir. Ils partagent un univers où règnent la manipulation, les règles, et les changements de règles. De *En attendant Godot* de Beckett à *Un pour la Route* de Pinter, les figures du pouvoir s'arrogent celui des dieux. Ils dominent les plus faibles parce qu'ils se sont arrogés le pouvoir de vie ou de mort sur les autres. Ils ont volé ce feu de l'équité et de la justice et se donnent le droit de décider du sort de leurs victimes. Une même histoire, celle de la dialectique pour deux auteurs.

Bien sûr, on note d'immenses variantes dans le traitement de cette figure dans le tapis qui est Dieu tout-puissant, absent chez Beckett, alors qu'il est dévoyé, détourné, phagocyté par les dictateurs de Pinter.

Ces deux auteurs ont nié Dieu avec autant de force dans leur œuvre que Nietzsche. Ils n'ont pas clamé sa mort, puisqu'ils écrivent au-delà du *Gai Savoir* et des camps. Mais ils ont étudié le postulat de l'Insensé : « C'est nous qui l'avons tué ». En faisant de leurs personnages des clochards célestes en manque de réassurance spirituelle, ou des pervers sadiques contrôlant la vie des autres, ils ont tous deux exploré deux facettes de cette image nietzschéenne.

Les deux exemples majeurs du renversement hégélien sont ceux de Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot* et celui de Tony et Barrett dans *The Servant*, le scénario que Pinter a écrit d'après le roman de Robin Maugham et qui a été tourné en 1963 par Joseph Losey. La scène beckettienne est horizontale. Pozzo et Lucky traversent et retraversent l'espace, le vecteur de la hiérarchie est la corde qui lie l'esclave au maître dans une représentation symbolique littérale. Chez Pinter les principes de hiérarchisation obéissent à deux règles liées à l'espace : l'envahissement linguistique, la maîtrise du discours ou du silence, et le positionnement en haut des marches. Le jeu de balle qui se

déroule dans l'escalier de la demeure de Tony illustre le moment de transition dialectique. Une fois en haut des marches, le serviteur ordonne au maître, dépossédé de ses attributs de pouvoir, d'aller lui chercher son cognac. Pinter stigmatise la lutte des classes dans ce film où il dénonce le fondement même de ces catégories sociales établies selon un principe héréditaire et voué à une déliquescence digne du raisonnement marxiste selon lequel le capitalisme est condamné à s'autodétruire.

Pozzo et Lucky sont caractérisés à l'extrême et restent dans nos mémoires comme le duo emblématique du maître et du serviteur, même si les autres pièces de Beckett reprennent ce thème dans chaque lien duel entre deux personnages : Hamm et Clov sont également un exemple extrême de cette situation, d'autant plus soulignée par l'onomastique : le marteau ou le clou. Cette dualité est conçue chez Beckett comme étant inhérente à toute relation humaine dans la mesure où Pozzo est présenté comme « un représentant de toute l'humanité » (p. 118). En répondant successivement au nom d'Abel et de Caïn, c'est effectivement l'ensemble de l'humanité qu'il incarne sur scène.

Cette esthétique minimaliste ouvre la brèche de la réflexion philosophique car l'infiniment petit est paradoxalement exhibé comme l'infiniment grand. Le théâtre de la fragmentation fait de déchets, morceaux de puzzles épars, pièces d'échiquier, et débris humains est une image en miroir de l'ensemble de l'humanité. Beckett et Pinter ont retrouvé la fonction primordiale des poètes qui se font « pont » entre l'homme et Dieu. Par la mise en scène de fragments d'humanité à la dérive, ils ont créé des démonstrations philosophiques. Ce qu'il y a de plus déroutant dans toute l'œuvre de Beckett, c'est le passage où Vladimir et Estragon ne remettent pas en question le sort de Lucky. Ils émettent un commentaire simplement clinique sur le cou de Lucky, écorché par la corde.

VLADIMIR : Regarde-moi ça !

ESTRAGON : Quoi ?

VLADIMIR : (*indiquant*) Le cou.

ESTRAGON : (*regardant le cou*) Je ne vois rien.

VLADIMIR : Mets-toi ici.

Estragon se met à la place de Vladimir.

ESTRAGON : En effet.

VLADIMIR : À vif.

ESTRAGON : C'est la corde.

VLADIMIR : À force de froter.

ESTRAGON : Qu'est-ce que tu veux ?

VLADIMIR : C'est le nœud.

ESTRAGON : C'est fatal.

Ils reprennent leur inspection, s'arrêtent au visage.

VLADIMIR : Il n'est pas mal.

ESTRAGON : (*levant les épaules, faisant la moue*) Tu trouves ?

VLADIMIR : Un peu efféminé.

ESTRAGON : Il bave.

VLADIMIR : C'est forcé.

ESTRAGON : Il écume.

VLADIMIR : C'est peut-être un idiot.

ESTRAGON : Un crétin.

VLADIMIR : (*avançant la tête*) On dirait un goitre.

ESTRAGON : (*même jeu*) Ce n'est pas sûr.

VLADIMIR : Il halète.

ESTRAGON : C'est normal. (p. 33-34)

Dans *Fin de partie*, Clov n'a pas comme Lucky dans *En attendant Godot* littéralement la corde au cou. Mais il est intellectuellement lié à Hamm. Son départ semble impossible.

En choisissant de rabaisser l'ensemble de ses personnages à l'état de clochards, Beckett nous prive du support politique de cette réflexion. Les velléités de pouvoir sont inhérents à la nature humaine, indépendants des classes sociales ou des régimes. Il transpose cette expérience sur un mode géométrique ou les enjeux de pouvoir n'existent même plus. L'hypothèse beckettienne est de l'ordre de la philosophie pure. Sans Dieu pour choisir entre les bons et les mauvais, pour absoudre ou condamner, le principe même de la faute ou de la torture n'a plus de limites. Le modèle beckettien est déroutant. Il a poussé l'absence de repères que l'on trouve à la fois chez lui et chez Pinter au-delà des catégories politiques et géographiques. La cosmogonie beckettienne est celle de saint Augustin dont il se plaît à citer le passage selon lequel deux voleurs étaient condamnés au même supplice que le Christ, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. L'un fut sauvé, l'autre non :

in cruce, tres homines, unus Salvator, alius salvandus, alius damnandus (sur la croix, il y a trois hommes, l'un est le Sauveur, l'autre est sauvé, l'autre damné).⁵

Pinter inscrit toute sa dramaturgie dans un absurde qui n'est pas celui de la banalité comique du quotidien de Beckett, mais plutôt celui du drame kafkaïen qui condamne l'individu avant même qu'il ne commette une faute parce qu'il est susceptible de la commettre un jour, schéma à l'origine de l'œuvre de Pinter. L'Absurde beckettien est éminemment théologique. Il naît de cette interrogation zen, de cette question sans réponse des deux larrons crucifiés. L'un fut sauvé, l'autre non... Vladimir égrène cette histoire par bribes tout au long de l'Acte I de cette pièce liminaire :

VLADIMIR : Qu'est-ce que je disais... Comment va ton pied ?

ESTRAGON : Il enfle.

VLADIMIR : Ah oui, j'y suis, cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ?

ESTRAGON : Non.

VLADIMIR : Tu veux que je te la raconte ?

ESTRAGON : Non.

VLADIMIR : Ça passera le temps. (*Un temps*). C'étaient deux voleurs, crucifiés en même temps que le Sauveur. On...

ESTRAGON : Le quoi ?

VLADIMIR : Le Sauveur. Deux voleurs. On dit que l'un fut sauvé et l'autre... (*Il cherche le contraire de sauvé*) ... damné.

ESTRAGON : Sauvé de quoi ?

VLADIMIR : De l'enfer.

ESTRAGON : Je m'en vais. (*Il ne bouge pas*).

VLADIMIR : Et cependant... (*Un temps*) Comment se fait-il que... Je ne t'ennuie pas, j'espère ?

ESTRAGON : Je ne t'écoute pas.

VLADIMIR : Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon ? Ils étaient cependant là tous les quatre – enfin pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps*). Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps. (...)
(p. 14-15)

⁵ Enarr. in Ps. 34, 2, 1.

C'est toute la question de la foi et de la véracité de la transmission de l'histoire de la chrétienté qui est mise en scène dans une parabole qui s'attache à relever les incohérences de logique. Le texte piétine, la pensée se mobilise, et le discours polémique est dévastateur.

VLADIMIR : Ils étaient là tous les quatre. Et un seul parle d'un larron de sauvé. Pourquoi le croire plutôt que les autres ?

ESTRAGON : Qui le croit ?

VLADIMIR : Mais tout le monde. On ne connaît que cette version-là.

ESTRAGON : Les gens sont des cons. (p. 16)

En apparence, chaque conversation est de l'ordre du « remplissage », un simple « bourrage linguistique » pour colmater les failles du discours. Mais ce questionnement sur les deux larrons est au cœur de l'ensemble de l'œuvre de Beckett. C'est le fil rouge qui parcourt l'œuvre en donnant au sein du chaos de l'insignifiance une direction. Jean Onimus dans sa présentation sur Dieu dans l'œuvre de Beckett souligne l'importance de cette constatation.

Prenez la doctrine de saint Augustin de la grâce accordée et de la grâce refusée, dit Beckett à un journaliste. Avez-vous réfléchi à la qualité dramatique de cette théologie ? Deux larrons sont crucifiés avec le Christ ; l'un est sauvé et l'autre est damné. Comment pouvons-nous comprendre ce partage ?⁶

L'absence de réponse claire à cette question fait basculer tout récit sur l'humanité dans le tragique. S'il n'y a pas de règles étanches du bien et du mal, aucun repère n'est possible et il n'y a plus de voie juste. Même l'attente de Godot n'a plus de sens. Elle est vidée de toute substance. Et cette allégorie est reprise par le jeune enfant qui précise que Godot ne le bat pas mais qu'il bat son frère. Cet enfant garde le troupeau. Il est l'équivalent sécularisé du Bon Pasteur, et lui non plus n'a pas de réponses à porter aux hommes. Le monde se referme sur la tragédie ultime qui est celle du silence sur le sens de nos vies et cette dimension tragique fait l'objet d'un morceau de bravoure aux accents shakespeariens, dans les paroles du *gentleman farmer* désargenté qu'incarne Pozzo :

POZZO : Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres, il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (*plus posément*). Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau. (p. 126)

⁶ Jean Onimus, *Les Écrivains devant Dieu*, Paris : Desclée de Brouwer, 1967, p. 139.

C'est comme si toute l'œuvre de Pinter naissait de cette tirade de Pozzo, comme s'il en avait retenu la caractérisation des personnages soudain plongés dans la cécité (*La Chambre* et *Une petite Douleur*) ou murés dans le silence de ce monde qui se referme sur eux (*Le Monte-plats*, *Une sorte d'Alaska*). Mais le seul élément qu'il ne dramatise pas, c'est la notion de surdité, qui représente la forme de tragique absolu : rester sourd aux drames du monde. C'est la crainte de cette surdité politique, de cet engourdissement de l'engagement qui motive l'œuvre de Pinter, comme si son œuvre portait en filigrane cette tirade de Beckett et qu'il nous adressait ce message : « un jour nous deviendrons tous sourds ». Nous ne percevrons pas à quel point notre propre langue a été chang e, manipulée et pervertie pour renverser les concepts essentiels de liberté et d'intégrité.

De *Fin de partie*   *Ashes to Ashes*, une œuvre duelle se dessine, du regard sur l'humanité au regard sur l'image de l'humanité. Des œuvres qui se d calquent l'une l'autre et qui s'étayaient. L'un des deux fut sauvé...

Bibliographie

- AUSTIN, J.L. *How to do things with words*. Massachusetts: Harvard University Press, 1975.
- BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Les Editions de minuit, 1952.
- — — —. *Oh les beaux jours*. Paris : Les Editions de minuit, 1963.
- — — —. *Pas moi*. Paris : Les Editions de minuit, 1963.
- GAUTHIER, Brigitte. *Harold Pinter, le maître de la fragmentation*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- — — —. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- — — —. *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie, Entretiens sur l'ère de la fragmentation*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- HEGEL, Friedrich. *La Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1975.

- PINTER, Harold. *L'Anniversaire*. trad. de l'anglais par Éric Kahane. – Paris : Gallimard, 1985. – Traduction de : *The Birthday Party*.
- — — —. *Le Retour*, trad. de l'anglais par Éric Kahane. – Paris : Gallimard, 1985. – Traduction de : *The Homecoming*.
- — — —. *La Collection* ; suivi de *L'Amant* ; et de *Le Gardien*. trad. de l'anglais par Éric Kahane. – Paris : Gallimard, 1984.
- — — —. *Trahisons* ; suivi de *Hot-house* ; *Un pour la Route* : et autres pièces. adapt. française d'Éric Kahane. – Paris : Gallimard, 1987.
- — — —. *La Lune se couche* ; suivi de *Ashes to Ashes* ; *Langue de la montagne* ; *Une soirée entre amis* : et autres textes. trad. de l'anglais par Éric Kahane. – Paris : Gallimard, 1998.
- — — —. *Autres Voix : prose, poésie, politique, 1948–1998*. trad. de l'anglais par Jean Pavans, Isabelle D. Philippe et Natalie Zimmermann. – Montricher : Éd. Noir sur blanc, 2001. – Traduction de : *Various Voices*
- — — —. *Célébration* ; *La Chambre*. trad. de l'anglais par Jean Pavans. Paris : Gallimard, 2003.